Vallecchi

La nuova figurazione

LA NUOVA FIGURAZIONE

mostra internazionale di pittura sotto gli auspici del Comune di Firenze

La Strozzina

11 giugno-6 luglio 1963

Vallecchi editore

Karel Appel, Eduardo Arroyo, Enrico Baj, Antonio Bueno, Jean Corneille, Roberto Crippa, Sergio Dangelo, Lucio Del Pezzo, Jean Dubuffet, Bernard Dufour, Fritz Hundertwasser, Asger Jorn, Robert Lapoujade, Jan Lebenstein, Silvio Loffredo, Bernardino Marinucci, Echaurren S. Matta, Alberto Moretti, Gastone Novelli, Teresa Pagowska, Achille Perilli, Mario Persico, Edouard Pignon, Hans Platschek, Mario Prassinos, Antonio Recalcati, Mimmo Rotella, Piero Ruggeri, Sergio Saroni, Antonio Saura, Mario Schifano, Emil Schumacher, Sergio Vacchi, Venturino Venturi

presentati da José-Augusto França, Jean-Louis Ferrier, Friedrich Bayl, Vicente Aguilera Cerni, Raymond Cogniat, Zdzyslaw Kepinski, Gillo Dorfles, Edoardo Sanguineti, Enrico Crispolti, Lara Vinca Masini, Maurizio Calvesi

con una nota di Mario Bèrgomi e un saggio di Jean-Louis Ferrier

Mario Bèrgomi	*La nuova figurazione*
Jean-Louis Ferrier	*L'idée de nouvelle figuration*
José-Augusto França	*Dufour, Pignon, Lapoujade, Dubuffet*
Jean-Louis Ferrier	*Appel, Jorn, Corneille, Prassinos, Matta*
Friedrich Bayl	*Platschek, Schumacher, Hundertwasser*
Vicente Aguilera Cerni	*Saura, Arroyo*
Raymond Cogniat	*Lebenstein*
Zdzyslaw Kepinski	*Pagowska*
Gillo Dorfles	*Baj, Crippa, Del Pezzo, Dangelo, Persico*
Edoardo Sanguineti	*Ruggeri, Saroni*
Enrico Crispolti	*Marinucci, Recalcati*
Lara Vinca Masini	*A. Bueno, Loffredo, Moretti, Venturi*
Maurizio Calvesi	*Novelli, Perilli, Rotella, Schifano, Vacchi*

fondamentalmente da due posizioni. La prima considera la figura dall'esterno, nella sua assoluta circostanzialità di figura, strumentando quindi frammenti fotografici di immagini umane, figure cartellonistiche, ecc.; la seconda considera l'ipotesi figura in certo senso procedendo dall'interno, ma perciò proprio prescinde da una eventualità anatomica (perché non conta se non anatomia scoperta, si potrebbe sostenere), e tende a circoscrivere una simbologia visuale della realtà organica della figura stessa, ed eventualmente dei segni della sua inserzione spazio-temporale, e dei suoi rapporti, che non possono che strumentarsi dinamicamente. Ed è questa seconda posizione che interessa, particolarmente ora, la ricerca di Marinucci.

Lara Vinca Masini

A. Bueno, Loffredo, Moretti, Venturi

Una mostra intitolata alla « Nuova Figurazione » può rischiare l'accentuazione programmatica di certi aspetti dell'arte attuale per lasciarne cadere altri, e si espone, quasi inevitabilmente, al rischio di una eccessiva schematizzazione e della teorizzazione a-priori. Già molte rassegne italiane e straniere sono state intese a svolgere il tema delle ricerche attuali nelle arti figurative; ci basti accennare a quelle più recenti in Italia, a « Nuove prospettive della pittura italiana » (Bologna '62), patrocinata da Francesco Arcangeli, con Renato Barilli, Duilio Courir, Andrea Emiliani, ad « Alternative attuali », tenutasi a L'Aquila, nel '62, allargata su scala internazionale e corredata da un « Omaggio a Burri », curata da Antonio Bandera, Enrico Crispolti, Guglielmo Matthiae, che per la prima volta inseriva nell'ambito di una rassegna ufficiale di arti figurative anche le esperienze architettoniche (a cura di Sandro Benedetti e Paolo Portoghesi), aprendo una nuova e più articolata prospettiva di indagine critica e suggerendo la possibilità di orientamenti che tengano conto di tutte le manifestazioni « visuali », dal design, al film, alle arti applicate; con minore incidenza sul piano della problematica attuale potremmo ricordare anche la tanto discussa « Mostra italiana della Critica », ancora del '62; e soprattutto ci sembra indicativa per le concomitanze tematiche la rassegna internazionale che si sta ora organizzando a S. Marino sul tema « Oltre l'Informale » (a cura di Aguilera Cerni, Apollonio, Argan, Gatt, Restany).

D'altra parte sotto il titolo di « Nuova Figurazione », una volta accettata la condizione prima, nelle ricerche contemporanee, del rovesciamento dei contenuti linguistici, può collocarsi ogni indagine o proposta di soluzione che, rifiutato quello che è stato il più vivo anelito dell'informale, inteso a svolgere la ricerca sul piano dell'esistenziale, del contingente, contro la concezione tradizionale dell'arte come conquista dell'assoluto, immutabile, eterno, intenda allargare i limiti naturali fino ad inserirvi, in un intento di relazione e di recupero, ciò che è altro dall'uomo, ciò che è opera dell'uomo, frutto della civiltà meccanicistica e minaccia di alienazione. In questo senso di allargamento e di assunzione nel mondo umano dei termini di un rapporto che non è più soltanto esistenziale, ma si imposta sulla base di una « nuova realtà », come superamento dei limiti dell'informale, il tema può includere il cosidetto « neorelazionismo » (con la *new reality* americana), il « neocostruttivismo », come scoperta di nuovi strumenti di comunicazione in senso astratto, su base di strutturazione e di ricerca spa-

ziale « attraverso una nuova presa di coscienza del mondo e delle cose » (Argan) (si vedano Dorazio, De Luigi, Accardi, il gruppo 1 di Roma ecc.): può allargarsi alla definizione di un segno emblematico portato a immagine significante (e vedi Capogrossi); può esprimersi nelle esperienze più legate all'espressionismo astratto (Lebenstein, Pagowska, Platschek); può assumere l'aspetto del neodadaismo come liberazione e recupero dell'oggetto riportato al suo primario significato semantico, liberato dall'usura quotidiana e riportato a significazione e ad espressione, in una impaginazione assolutamente reinventata. Può includere la castigata monocromia degli spagnoli, esprimersi, come in Inghilterra, in certi più contratti e folgorati recuperi di un vuoto agghiacciante, che trovano la loro origine in Bacon (ma si veda anche il nostro Bergolli), essere assunto come necessità di chiusura di un oggetto astratto, come evocazione di immagine dall'informale (come in Scanavino).

Può, infine, essere usato nel senso di un recupero della « figura », come evocazione bruta, da uno stato primordiale, attraverso la nuova concezione della materia e del dato esistenziale, quale ci è stato fornito dall'esperienza informale.

In questa mostra, che si differenzia dalle altre anche perché è stata prevista dai pittori fiorentini che da qualche tempo si presentano sotto il programma della « nuova figurazione » — ciò spiega, in parte, alcune predilezioni e omissioni — sono prese in esame, particolarmente, le ricerche che più si allontanano dall'ambito dell'astratto e mirano al recupero dell'immagine individuabile.

Presentare i quattro fiorentini non significa individuarne le basi di ricerca comune (d'altra parte essi non hanno mai inteso costituirsi in gruppo programmatico, anche se fanno parte, tutti e quattro, degli artisti di « Quadrante »), ma anzi indagare come e per quali partenze e assunti giungano, ciascuno, a soluzioni non solo diverse reciprocamente, ma non inseribili nell'ambito di ricerche « omologhe ».

L'esperienza di *Antonio Bueno*, che trova nella « nuova figurazione » il significato consapevole di tutta una lunga evoluzione e di un impegno di lavoro che lo ha portato alle più diverse sperimentazioni tecniche, si può inserire in un processo coerente di ricerca che prende origine dalle premesse rigorose di una sua particolare metafisica, impostata sull'equilibrato disporsi, nella nitida campitura di uno spazio geometrizzato, di sim-

boli evocatori della presenza umana (pipe, gomitoli, fili). « Penso » scrive Sanguineti « all'arte con cui Bueno di alcuni anni fa portava nella sua pittura figurativamente minuziosa il senso (che vorrei persino dire mondrianesco) dell'astrattismo più rigoroso ».

Dal simbolo il passaggio alla figura si proponeva come ironica allusione nel « fantasma femminile », nelle piccole teste bidimensionali che si dilatavano sulla superficie della tela; e già l'inquietante e medianica evocazione si complicava nel discorso « informale » dei grandi piani prospettici, posti come « altro » dall'immagine femminile, in suggestiva contrapposizione. Di qui, attraverso nuove esperienze tecniche, nuovi « metodi », si arrivava facilmente alla distruzione dell'immagine, nelle « impronte », che annullavano anche lo spessore concreto della materia pittorica, per giungere ai « tracciati » monocromi, per poi risalire in un'evocazione « figurale » ai più recenti « tracciati umani », i torsi e i volti dilatati a campire tutta la superficie, originati dalla linea mediana, quasi *continuum*, in una simbologia che unifica, in un rapporto spazio-temporale, i termini di una figurazione riproponente l'uomo come misura dell'universo.

In questo senso, come presenza segreta, evocata dal caos in virtù di un richiamo medianico, in una stupita e fluttuante « materializzazione » magica, si configura la proposta di una « nuova figurazione » in Antonio Bueno, di cui scrive Aguilera Cerni: « Ci troviamo dinanzi a un linguaggio contenuto, monocromo, ordinato, che si vale d'una visione chiaramente radiografica. Ma queste radiografie, invece di svelare l'ossatura delle figure, traducono una poetica dello spirito. Al di là della diagnosi clinica, si è aperta la porta d'un segreto inquietante e quasi dimenticato ».

Silvio Loffredo non si è mai posto il problema della definizione del linguaggio in astrazione o in figurazione. « Come davanti alla donna amata non ci si domanda più se si preferiscono le brune o le bionde, davanti ai quadri di Loffredo non ci si pone più il problema dell'astratto e del figurativo » scriveva Jean-François Revel nella presentazione del pittore all'ultima Biennale. Se c'è una classificazione possibile, per lui si potrebbe dire che la dominante, sulla quale si può impostare tutta la sua attività molteplice e di volta in volta vitalizzata e tenuta sul filo di un equilibrio dinamico, sul filtro di una sottile cultura internazionale e una componente di cultura toscana continuamente presente, è una sorta di calibratissimo « esprit de finesse », al quale egli condiziona, spesso distruggendola, con lieve

ironia, la propensione per quell'« esprit de géometrie » che, continua presenza, gli ha suggerito le infinite variazioni sullo stesso tema, il Battistero fiorentino, come « condizione di pacato godimento della propria forza e della propria volontà di razionalizzare e organizzare la materia sensibile » (Bèrgomi). Senonché attraverso una sempre più libera e prestigiosa accelerazione dei mezzi e una progressiva dissoluzione del tema, egli è arrivato ad una trasposizione in termini di preziosa germinazione luministica dell'oggetto, tradotto in emozione e simbolo esistenziale, e trasfigurato da una fertilissima fantasia poetica, e ad una sorta di gestualismo, arricchito da un dripping estroso, in balenanti e feeriche allusioni. Su questo tessuto, che si serve, con fresca vena, dei mezzi di un informale che « suggerisce » la materia — sempre in chiave di un lirismo dominato e trasposto in uno spericolato gioco intellettuale — Loffredo inserisce ora quelle che egli chiama le sue « bestie ». Sono presenze aggrumate e scure, spesso in posizione eccentrica, dalle quali, sulla superficie del quadro, si irraggia e dilata una fosforescente e magica luminescenza. Si pensa allora alla sua ricca produzione grafica, alle acqueforti, ai linoleum, anche di vari anni fa, dove i suoi gatti erano trasposti in simbologie cosmiche. E si pensa che, nel fondo della sua ricerca egli trova tuttora i mezzi di un'evoluzione sul piano più rischioso dell'attualità e della polemica.

Altra è la soluzione proposta da *Alberto Moretti*, la cui ricerca si è sempre svolta nell'ambito dell'astrazione più rigorosa. È dal '47 che egli, infatti, segue, con coerente e meditata attenzione, le vicende internazionali dell'arte, dominando sempre, attraverso il metro della ragione e della cultura, la violenza di un impulso irrazionale ed emotivo, dal quale pure, sempre, muove la sua spinta creativa. Una prova della sua attenzione e della sensibilità scoperta e disponibile alle suggestioni emotive ed ai preannunci meno scoperti di germinazioni di nuove idee e di nuove proposte, è che egli, già nel '50, '51, sperimentava, con libertà e abbandono, i modi di un informale affidato alla preziosa scoperta della materia e del colore, con una fantasia e un dominio dei mezzi che oggi appare straordinario. Le prime esperienze astratte fiorentine sono infatti di ordine geometrico — né egli mancò fino al '54, di tentarne le possibilità e le dilatazioni, per poi arricchirle e complicarle con « certe macchie livide che infestano la superficie colorata altrimenti squillante » come scriveva allora Migliorini « che dilagano e assorbono la ingannevole festevolezza dei toni raffinati

(e che) sono sicuri sintomi di una umbratile realtà sentimentale, di una ritrosa rivoluzione che si è svolta all'interno e che, congelata nelle sue possibilità pratiche, si realizza come risentimento e denuncia ».

Di qui il passo definitivo all'informale materico è stato breve e spontaneo, nell'urgenza dell'impulso emotivo che lo obbligava a quel « furor », come lo chiama Argan « tutt'altro che barbaro e antistorico ». Una presenza sempre vigile sorregge infatti quelle stesure nelle quali egli cerca con ostinata fermezza il dominio di una materia ricca e sensuale, sconvolta a isolare ed enucleare l'oggetto astratto e violento che assurgesse a simbolo di una umanissima e urlante disperazione esistenziale. Del tutto liberato dai termini di un naturalismo romantico egli, partendo da collages di carte, di foglie, che pur traduceva sempre in termini pittorici, in rapporti interni e sottili di colore, egli ha poi risolto in una violenta trasposizione neodada una sua necessità di ritrovare, attraverso un contesto completamente reinventato, il significato, nel rapporto umano, dei reperti e degli oggetti di uso quotidiano. Si propone talvolta, sempre sul piano dell'informale, la riscoperta di un nuovo spazio naturalistico, che violenta con l'ostinata presenza reale di oggetti di riferimento immediato alla pratica quotidiana della vita. Ma una impressionante sintesi tra il linguaggio più inquieto dell'informale e l'evocazione figurativa, egli la trova quando il chiudere dell'oggetto creato nel quadro si compone in una suggestiva e drammatica, tormentatissima figurazione, tutta suggerita e bloccata in una tragica denuncia.

La figura di *Venturino Venturi* si inserisce nel gruppo per un assunto di programma che, peraltro, non intacca minimamente, né devia, la sua intangibile ed incrollabile fermezza.

Il discorso unitario e perfettamente articolato di Venturino Venturi si impernia, infatti, intorno ad un'idea base, un nucleo tematico generatore di riferimento archetipico, rappresentato dalla maternità, assunta come termine univoco di relazione universale. Questa, che per Venturi rappresenta anche una rigorosa scelta dei propri mezzi di espressione formale, si è venuta configurando attraverso i disegni e le grandi statue dove già era preso in esame il significato della forma come atto creativo naturale e primigenio.

Da queste prime ricerche, nelle quali l'immagine della madre si chiudeva nel giro sintetico di un raccolto e bilanciato disporsi di linee curve, di

ellissi, di cerchi, Venturi è poi passato alle splendide prove grafiche dalle quali sarebbe nato il ciclo degli studi e delle ricerche per i mosaici di Collodi, risolte secondo un ritmo di stretta connessione, generati l'uno dall'altro, con un'aderenza formale serrata che niente toglie alla libertà fantastica e all'ispirazione poetica, sempre sul filo di una commozione dominata da una raccolta, meditata misura. In questo ciclo, svolto secondo un ritmo strutturale serrato e conchiuso, si potrebbe ricercare la componente razionale, di estrazione toscana, che si innesta in una base di cultura internazionale. Anche questa componente, sceverata con calibrata sicurezza, si può inserire, senza stacco, nell'ispirazione primaria, come termine di confronto, come misura e ritmo interno, come momento germinale sul quale si sviluppa e si dilata, coralmente, quella che si può chiamare la forma-origine, di riferimento universale, delle opere più recenti, sostenute da un segno ripetuto e ritmato, in una grafia vibrante e ripetuta, interrotta e ripresa con una presenza vigile e continua. Si vedano a questo proposito le grandi tavole in legno, dove il motivo della curva materna diviene emblema della natura, della curva dei colli, dell'arco della terra contro lo spazio anaturalistico, per chiudersi poi, nel richiamo alla realtà naturale, ancora nel simbolo femminile.

Anche nei più recenti, grandi monotipi, il segno, determinante, non è più ripetuto e spezzato, ma unitario, morbido e vivo, disteso a percorrere, in una sola stesura, tutta la superficie, componendosi in un intrico delicato che si riporta all'esigenza di uno spazio-luce, in un filtro duttile, sensibilissimo, sempre sorretto, nella libertà dello scatto emozionale, dal dominio di una « ragione poetica » nella quale sta il significato di un atteggiamento preciso e di un impegno di alto valore etico, di fronte alla realtà e al mondo.

Maurizio Calvesi

Novelli, Perilli, Rotella, Schifano, Vacchi

Anche parlando di « nuova figurazione », credo che valga la considerazione che un termine, di per sé, non è mai vero o falso, proprio od ambiguo. È il senso e l'intenzione con cui viene assunto, che può esserlo. A me sembra che per « nuova figurazione » (termine indicativo, ma di scarso mordente) debba intendersi una condizione potenziale dell'arte di oggi, una condizione di apertura sull'immagine, come qualcosa di concretamente addentrato nella realtà oggettiva dei fenomeni. Questa condizione di apertura è stata resa possibile dall'informale che, abolendo tra l'artista e la realtà lo schermo eidetico della forma, e assumendo la forma stessa nei valori fenomenici della sua fattibilità esterna ed interna, ha rimosso le alternative di figurazione e non figurazione; infatti l'informale ha collocato sullo stesso piano di realtà esistenziale l'immagine e l'oggetto, il segno significante e il segno non significante.

Come sarebbe assurdo confondere l'istanza informale con il gusto dell'informe, cioè semplicemente della forma sfatta e in dissolvimento, o sia pure della materia, così sarebbe estremamente equivoco avvilire le possibilità di una « nuova figurazione » (nuova non perché si tenti *di nuovo* la figurazione, ma perché la si tenta in termini nuovi) ad una qualsiasi formula già costituita o fabbricata. Va salvaguardata invece un'ampiezza di raggio forse anche maggiore di quella verificabile nel termine « informale », non fosse altro perché, mentre il panorama storico dell'informale comincia a delinearsi, quello della nuova figurazione è un orizzonte da indagare, e bisogna almeno che i fatti avvengano, o seguano il loro corso, prima che sia lecito riassumerli. C'è, naturalmente, anche il rischio opposto, quello di slargare i termini fin troppo, per far posto a tutto e salvare tutto: come, cioè, se l'informale prima, e magari la nuova figurazione domani, fosse la sola scialuppa calata da una nave in naufragio, e come se tutto ciò che non vi si riesce ad imbarcare fosse destinato ad affondare. Allo stesso modo che per dire informale bisogna almeno che certi estremi del linguaggio (in senso semantico o strumentale) ricorrano, così per dire « nuova figurazione » bisognerà reperire un qualche riferimento ad una realtà oggettiva, sia in termini di rappresentazione nell'immagine che di diretta presentazione, ovvero (ciò che poi forse è destinato a scoprirsi come una delle condizioni più stimolanti per una nuova figurazione) di reciprocità, reversibilità o equivalenza tra immagine e oggetto.

Poiché, comunque, una filiazione e un diretto trapasso tra informale

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

WWW.CENTROPECCI.IT

Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it

figurazione